

THE RAPE OF LUCRETIA:

DE HEROÍNA CLÁSICA A CONTRALTO CONTEMPORÁNEA

CARLOS DE LA TORRE OLIVA

Universidad Pablo de Olavide de Sevilla

delatorreolivacarlos@gmail.com

BIOGRAFÍA

Nacido en El Puerto de Santa María (Cádiz) en 1993. En 2016 se graduó en el Doble Grado en Traducción e Interpretación (EN, DE) y Humanidades por la Universidad Pablo de Olavide. En la actualidad, cursa el Máster en Traducción Audiovisual del Instituto de Traducción y Lenguas Modernas de Sevilla. En 2016 participó como ponente en *Tras las huellas de la Antigüedad: II Congreso de estudiantes de Grado de la Facultad de Humanidades*. Quiere aunar su pasión por la música y los idiomas dedicándose a la traducción y sobretitulación de ópera y espectáculos en directo.

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es analizar la ópera *The rape of Lucretia* desde el prisma de la mitificación de Lucrecia, así como observar su evolución en las diferentes fuentes literarias de las que bebe esta obra. Para lograr este objetivo, queremos tratar de averiguar por qué Benjamin Britten, un compositor británico del siglo XX, decide escribir sobre Lucrecia, una mujer del siglo VI a.C. Además, analizaremos la evolución del tratamiento que distintos escritores han dado a este episodio en sus obras hasta llegar a la ópera de 1946. De ellas extraeremos detalles que nos ayudarán a determinar una serie de diferencias y similitudes entre la Lucrecia de unos y otros. Por último, prestaremos especial atención a uno de los elementos que más llama la atención de la ópera de Britten: la introducción de valores cristianos durante toda la narración. Palabras clave: literatura, ópera, Lucrecia, Benjamin Britten, violación.

ABSTRACT

The aim of this research is to analyse the opera *The Rape of Lucretia* to show how Lucretia became a myth and how her character evolved through the different literary sources this opera draw from. In order to achieve that, we want to find out why contemporary British composer as Benjamin Britten decided to write about a woman from 6th Century b.C. as Lucretia. This research will also show the evolution of the narrative point of view of some writers that have been inspired by Lucretia for their work from the ancients until this opera in 1946. Finally, we will focus on one of the most interesting aspects of Britten's opera: the Christian values that can be found all over the work.

Keywords: literature, opera, Lucretia, Benjamin Britten, rape.

INTRODUCCIÓN

«El verdadero control del mundo nunca estuvo en manos de las mujeres; ellas no actuaron sobre la política o la economía, no hicieron ni deshicieron Estados, no descubrieron mundos. A través de ellas se desencadenaron algunos acontecimientos, pero fueron más pretextos que agentes. El suicidio de Lucrecia solo tuvo valor simbólico.»

Simone de Beauvoir, *El segundo sexo* (p. 214)

Esta cita de Simone de Beauvoir sirve para introducir la trascendencia del suicidio de Lucrecia en el desarrollo de la historia. Como dice esta autora, Lucrecia no es la protagonista de los hechos que suceden tras su muerte, sino que actúa meramente como detonante. Es Bruto, sin embargo, el que encabeza la rebelión contra los etruscos tras el suicidio de Lucrecia, utilizando como motivación la venganza de tal crimen cometido contra ella.

A esta cita hay que añadir un apunte que hace Harper-Scott (2015: 68). Según él, desde el punto de vista del género, el suicidio de Lucrecia es considerado como el resultado de la infamia de un hombre y no del sufrimiento de una mujer. De este modo, Lucrecia no hubiera sido nada si en su muerte no hubiera estado involucrado un hombre. Es un hombre quien la convierte en mártir y, de nuevo, es un hombre quien la convierte en instrumento político.

A lo largo de la historia, han sido muchos los autores que han querido dar su visión sobre los hechos. De este modo, gran parte de los grandes escritores y artistas de todos los tiempos han recurrido al ejemplo de castidad y virtud en el que se transformó Lucrecia como motivo principal de sus obras. Uno de los autores que quiso abordar la historia de Lucrecia fue el compositor británico Benjamin Britten, en su ópera *The rape of Lucretia*.

The rape of Lucretia fue la primera ópera que Britten escribió inspirada en la antigüedad clásica. En este caso, no se trata de un episodio mitológico *per se*, sino de un episodio histórico. Esta ópera tiene como protagonista a la joven Lucrecia, esposa de Colatino, quien, a su vez, es primo de Sexto Tarquino, hijo del rey. Tarquino queda prendado de Lucrecia e, incapaz de resistirse al deseo, irrumpe durante la noche en su habitación y asalta su lecho, en contra de la voluntad de Lucrecia. Desolada por lo acontecido y con la culpa interior de haberle sido infiel a su esposo, Lucrecia, ante la imposibilidad de volver a sentirse limpia, decide expiar su pecado con el suicidio. La venganza de Bruto, sobrino de Sexto Tarquino, por los males que había provocado a su familia y la de Colatino, por haber ejercido violencia sexual sobre Lucrecia, desencadenaron una revolución en la ciudad. De este modo, los Tarquinos fueron expulsados de Roma, por lo que desapareció la monarquía y se instauró una república en el año 509 a.C. Benjamin Britten y el libretista de la obra, Ronald Duncan, dotan al episodio de un alto contenido cristiano con una intención moralizante.

EVOLUCIÓN DEL TRATAMIENTO DEL MITO DE LUCRECIA EN LAS DISTINTAS FUENTES LITERARIAS

Son muchísimas las obras literarias que, a lo largo de la historia, han tratado la figura de Lucrecia y el trágico episodio de su muerte. Por este motivo, aquí nos centraremos únicamente en las obras que confluyen en la ópera de Benjamin Britten. Para saber más acerca de Lucrecia en la literatura sería interesante consultar a Martín Puente (2010), quien hace un análisis mucho más exhaustivo de la presencia de Lucrecia en la literatura, desde la antigüedad hasta la Edad Contemporánea.

El primer autor que menciona en sus textos la figura de Lucrecia es Fabio Píctor (Martín Puente 2010: 1361). Este analista romano escribió en griego y sirvió de inspiración para los sucesivos. Plutarco, por ejemplo, habla de Lucrecia en la vida de *Publicola* (2, 3). Las versiones de Tito Livio, en *Ab urbe condita* (Liv. 1, 57-59), y de Ovidio, en *Fasti* (2, 721-852), son mucho más detalladas. La de Tito Livio es más dramática frente a la de Ovidio, que se centra más en los sentimientos de los personajes (Donaldson 1982, 3-20).

De acuerdo con Lee (1953: 108), Ovidio decide escribir sobre el episodio de Lucrecia por varias razones. En primer lugar, porque el personaje principal es una mujer y es bien

sabido que este escritor sentía debilidad por este tipo de personajes y las características que entrañaban. También alega que la pasión ilícita del joven Tarquino ofrecía una estupenda oportunidad para desarrollar el análisis psicológico del personaje. Además, explica que Lucrecia era la imagen de la devoción de una mujer hacia su marido y, si conseguía tratar el personaje de una manera más empática, podría subsanar la ofensa que muchos encontraron en *Ars amandi* (Lee 1953: 108). Además, hasta ese momento, este episodio era aún terreno sin explorar.

En el relato de Ovidio, apenas un par de versos bastan para que los soldados tomen la decisión de ir a ver a las mujeres y para que lleguen a las puertas del palacio real en Roma. Una vez allí, encuentran a las nueras del rey con guirnaldas en el cuello, celebrando su propia *comissatio*. En dicha celebración están bebiendo vino, lo cual significa que habrían engatusado al mayordomo de alguna manera para que les abriera la bodega y pudieran acceder al vino, pues a las mujeres no se les permitía disfrutar de la bebida (Lee 1953: 110).

A Lucrecia la encuentran hilando junto con las criadas. Con una guerra teniendo lugar, ella está, en mitad de la noche, inmiscuida en sus tareas, pensando en el bienestar de su marido, aunque este esté en el frente. Aquí Ovidio nos da la primera pista sobre su visión del personaje. Lucrecia habla y pregunta por las novedades sobre la guerra, maldiciéndola por llevarse a sus maridos lejos de su lado. Para Lee, es importante que no dejemos escapar los pocos detalles que se nos dan en este pasaje, lo cual no sería difícil teniendo en cuenta lo acostumbrados que estamos hoy en día a que los escritores dejen muy poco a la imaginación del lector.

Lo primero que el estudioso quiere destacar es la mención que Ovidio hace a la luz que alumbra la estancia donde se encuentra Lucrecia, una luz mortecina (*lumen exiguum*). El contraste entre la poca iluminación de esta sala frente al *triclinium*, donde estaba teniendo lugar la celebración, es evidente. Además, probablemente las mujeres necesitaran más luz para hilar cómodamente, sin embargo, Lucrecia se preocupa de que el aceite no se desperdiciara, pues era un bien caro y había que reservar los ahorros para posibles necesidades sobrevenidas (Lee 1953: 111-112).

Ovidio da una gran importancia a la luz a lo largo de la narración. Cuando los soldados deciden dirigirse a Roma, es de noche. A la luz tenue que alumbra la habitación donde Lucrecia hila le siguen los primeros despuntes del día cuando los hombres regresan al campamento. Sin embargo, el Sol se esconde cuando Tarquino se aproxima por segunda vez a la ciudad, para no ver lo que estaba a punto de suceder. Cuando Tarquino asalta a Lucrecia, lo hace en la oscuridad más absoluta. Por último, a las primeras claras del día, Lucrecia decide suicidarse.

En este punto del relato, ya sabemos que Lucrecia no va a ser el prototipo de heroína de las tragedias del momento. Ovidio, cuando Lucrecia habla, le otorga cualidades excelentes en una mujer: una voz suave y baja (*vox tenuis*) (Lee 1953: 112). Es difícil imaginarnos a Medea o Antígona con voces de ese tipo. Lo que Lucrecia dice cuando habla también es reflejo de su carácter. Como ya hemos dicho, pregunta a las criadas por noticias del exterior,

lo cual indica que no suele salir mucho de casa y que su interés se centra por completo en su marido. Saber de su paradero es el fin último de interesarse por cómo va la guerra. Al final de esta primera intervención, Lucrecia hace alusión a su muerte: «Se me va la cabeza y muero cada vez que me viene la imagen del combatiente, y un frío helado me acongoja el corazón. (Ov. II, 753-755)» Esta vez, la muerte se la provoca la imagen de su marido herido. Otorgando a Lucrecia estas características, Ovidio pretende hacer ver al lector que la decisión última de su muerte es fruto de su más profundo ser, el que le impedía hacer otra cosa.

Sin embargo, la Lucrecia de Ovidio difiere en muchos aspectos de la de Tito Livio, diferencias que desentraña magníficamente Lee (1953). Ya hemos explicado la importancia de la luz en el relato de Ovidio, pero también encontramos referencias a esta en el de Tito Livio. Este último menciona que, la primera vez que Tarquino y los demás hombres van en busca de Lucrecia está anocheciendo. Sin embargo, no hace mención alguna a la hora del día en la que Tarquino vuelve a visitar a Lucrecia por segunda vez. En la versión de Ovidio ocurre al contrario. Sabemos que es de noche cuando los soldados llegan a Roma porque abandonaron el campamento al atardecer, no porque el escritor haga referencia a ello. Sin embargo, quizás con esa idea de que el Sol no quería presenciar el brutal acto de Tarquino, Ovidio se preocupa de aclarar que Tarquino llega en solitario a Roma con los últimos rayos de Sol.

Si nos centramos en la escena final del relato, en el clímax de la historia, encontramos a Lucrecia tratando de contar a su padre y a su esposo lo que ha sucedido. En ambos autores, la visión es muy distinta. Por una parte, la Lucrecia de Tito Livio pronuncia dos discursos antes de su muerte que podrían ser una señal de que Lucrecia no está actuando verdaderamente según su moral, sino que finge de alguna manera una actitud que se espera de ella (Lee 1953: 115). Evidentemente, Lucrecia, en ese preciso momento, no podía saber de qué manera se convertiría en un ejemplo de virtud para las generaciones venideras. Es el autor quien, desde la perspectiva histórica, hace que su personaje actúe de acuerdo con lo que sus paisanos esperan de ella. Lucrecia habla de lo ocurrido sin dudarle, empeñada en demostrar su inocencia e implorando su venganza. No obstante, antes de llevar a cabo su último acto, el argumento de su discurso se dirige a dejar claro que «ninguna mujer deshonrada tomará a Lucrecia como ejemplo para seguir con vida» (Liv. I; 58, 10). De esta manera, la Lucrecia de Tito Livio muere de acuerdo con la idea de muerte de una heroína en la época: pronunciando una *sententia*.

Por otro lado, la Lucrecia de Ovidio, en sus últimos minutos de vida se lamenta por su honor, que ha sido violado, y por su cercana muerte, que ya ha decidido ella misma. En este caso, Lucrecia es incapaz de mirar a su padre y a su marido a los ojos y contarles lo sucedido, se presenta en una especie de estado de *shock*. La venganza en Ovidio no se menciona en ningún momento de boca de Lucrecia, sino que es Bruto el que decide vengar su muerte. Así pues, en el relato de Ovidio Lucrecia representa, según Lee (1953: 116), la *pudicitia*.

De esto último, podemos concluir que Tito Livio ofrece una visión de Lucrecia como un ideal, como un concepto ya forjado, de ahí el dramatismo, quizá excesivo en algunos pasajes para una situación como la de Lucrecia. No es una concepción del personaje como humana, sino ya como heroína.

De nuevo Lee (1995: 116) afirma que a Ovidio nunca le habría atraído representar a un personaje desde tal perspectiva. Él apuesta por la representación de los personajes desde sus sentimientos, la representación de su faceta más personal. Esto explica que su Lucrecia sea incapaz de perdonarse por su parte de culpa en lo que ha pasado o de olvidar la idea de que se ha engañado, de alguna manera, a sí misma y a su esposo. Esta es una representación mucho más humana y natural.

En torno a las fuentes clásicas que hablan de la figura de Lucrecia existe cierta controversia. Y es que es difícil determinar qué hay de real en la historia y qué hay de añadido (Donaldson 1982: 3-20). Prestando atención por un momento a las fechas, nos damos cuenta rápidamente de que las fuentes aquí mencionadas son muy posteriores al suceso. La muerte de Lucrecia se produce en el año 509 a.C. y Tito Livio y Ovidio escriben sendas obras en el último cuarto de siglo antes del nacimiento de Cristo. El primer historiador que trata este tema, Fabio Píctor, vivió en torno al 200 a.C., mucho antes que Livio y Ovidio, pero aún mucho después que Lucrecia. La inexistencia de fuentes contemporáneas a Lucrecia nos hace plantearnos la veracidad del relato. Es bastante improbable que todo lo que nos ha llegado de él sea cierto, pero tampoco podríamos afirmar que todo sea inventado. Aquí existe una coyuntura, aún sin resolver. Quizá, lo más acertado sea pensar que los hechos tuvieron lugar, pero que el paso del tiempo se ha encargado de añadir lo necesario para entronizar a Lucrecia.

Donaldson (1982: 3-20) afirma que la idea de que la historia de Lucrecia pudo alterarse con el paso del tiempo se ve reforzada por su parecido con la de Aristogitón y Harmodio, quienes también llevaron a cabo un levantamiento contra los tiranos de Atenas y fueron heroizados y tratados como mártires de la libertad por los griegos. Añade que años más tarde tuvo lugar el rapto de Virginia por parte de uno de los esclavos de Apio, que había sido nombrado cónsul y su forma de gobierno recordaba al pueblo a aquella de los antiguos monarcas romanos. Estos parecidos, probablemente, no se deban a la casualidad, sino que, como suele ocurrir en la literatura, unos relatos influyen en los otros.

Para entender los motivos que llevaron a Lucrecia a suicidarse es importante saber cómo estaba vista la violación en su sociedad. En su época, dentro de la civilización romana la relación sexual entre una mujer y un hombre que no fuera su marido era contemplado como un acto de deshonor para la mujer, sin importar si dicha relación era fruto de una violación o de un adulterio consentido por la mujer. Además, esta deshonor no solo afectaba a la mujer, sino que se «transfería» a su marido y a sus hijos y solo desaparecería con la muerte de la mujer. Este hecho se conoce como *transferred-pollution* (Donaldson 1982, 21-25).

Es interesante cómo esa «vergüenza contagiada» está presente en la historia y se manifiesta en varios personajes. El propio Donaldson (1982: 3-20) explica cómo se produce el contagio entre los protagonistas de esta historia. En primer lugar, la violación de Lucrecia por parte de Sexto Tarquino tiene como última consecuencia que su padre, Tarquino el Soberbio, pierda el trono de Roma. Además, el mal gobierno del último rey hace que el pueblo incube un gran odio hacia la *gens* de los Tarquinos, por lo que, a pesar de su importante

implicación en el derrocamiento de la monarquía, Colatino es obligado a abandonar el consulado por pertenecer a la misma estirpe que el Soberbio.

Las últimas palabras de Lucrecia en la versión de Tito Livio son: «en adelante, ninguna mujer deshonrada tomará a Lucrecia como ejemplo para seguir con vida» (Liv. I; 58, 10). La razón principal por la que decide suicidarse es para que su caso no sirva como precedente para otras mujeres adúlteras que quieran ponerla de ejemplo para librarse de su castigo. A pesar de asumir que no es una adúltera como las demás, Lucrecia reconoce la dificultad de explicar a las otras que su caso es diferente. Sus principios van más allá de la lógica. Lo que hace heroica su manera de actuar es precisamente que sea un acto irracional y gratuito que deje a un lado la oportunidad que se le ofrece para actuar de manera sensata.

Charles Appleton ofrece otra posible explicación para el suicidio (Donaldson 1982: 21-25). A pesar de que los hombres aceptaran su inocencia, Lucrecia podría haber decidido suicidarse porque realmente había consentido la violación. Sin embargo, solo un acto de violencia física, como la violación, podía servir para desencadenar la venganza contra los tiranos. En caso de que Lucrecia hubiera consentido el asalto de Tarquino, a los hombres les convenía más culpabilizar al príncipe y así poder poner al pueblo en su contra de manera definitiva.

Antes de alejarnos en el tiempo de las fuentes clásicas, es interesante detenerse en el hecho de que Lucrecia fuera considerada *animi matrona virilis* (Lee 1953: 117). ¿Cómo una mujer puede representar el coraje varonil? El suicidio era común entre los hombres, no entre las mujeres. Y mucho menos común era que estas utilizaran un arma blanca para darse muerte. El último acto de Lucrecia es un acto de valentía, un acto de honor.

Muchos siglos más tarde, la historia es reinterpretada por el cristianismo de la mano de San Agustín. En su obra *Ciudad de Dios*, escrita en el año 413 d.C., S. Agustín trata de sacar a relucir las dificultades que entraña la historia de Lucrecia para el cristianismo. En dicha obra, el autor acuña una frase que define muy bien sus conclusiones: «*si adulterata, cur laudata?; si pudica, cur occisa?*», es decir, si es adúltera, ¿por qué es elogiada?; si es honesta, ¿por qué se suicidó? San Agustín debate acerca de si es correcto llamar adúltera a Lucrecia o no por haberse rendido ante Tarquino. Para él, la muerte de Lucrecia solo puede significar que era culpable, pues ningún inocente merece la muerte. Sin embargo, tampoco entiende que, si era culpable, se la elogie de esa manera, pues no se puede ensalzar el pecado (Donaldson 1982, 28-33).

De este modo, San Agustín deja a Lucrecia atrapada en un callejón sin salida al convertir la culpa y el suicidio en adulterio (Otero Vidal 1996: 38). Desde su postura cristiana, San Agustín deja clara su oposición a los ideales romanos de la época y no muestra simpatía alguna hacia Lucrecia. Esta visión de los acontecimientos, en el contexto de la Edad Media, dejaba desprotegidas a todas las mujeres que fueran violadas, pues la culpa siempre recaería sobre ellas.

Aunque Benjamin Britten y Ronald Duncan parecen no recoger esta visión en el libreto de *The rape of Lucretia*, dentro del contexto medieval aparece Lucrecia en la obra de Christine de Pizan *La ciudad de las damas*. Es la primera vez que el episodio se enfoca desde el punto de vista de la mujer. Hasta entonces, la historia de Lucrecia había servido para castigar las consecuencias que una violación podía tener en un hombre: el deshonor, la venganza, el castigo, etc. En su obra, Christine de Pizan hace de la violación el eje principal de la historia. Cambia completamente el punto de vista y enfatiza «los sentimientos y la valoración íntima de la mujer-víctima» (Otero Vidal 1996: 40).

Cuando el dramaturgo británico William Shakespeare reescribe la historia en 1594 en forma de poema narrativo, no reproduce la moralidad de la historia original, sino que la llena de una carga moral y una profundidad nuevas (Donaldson 1982, 21-25). No obstante, podemos apreciar que Shakespeare prefiere evitar la complejidad moral en sus personajes y se centra en otros aspectos más secundarios. Sin duda, el logro del dramaturgo fue abrir completamente los mundos interiores de los dos protagonistas, no solo el de Lucrecia, sino también el de Tarquino, expresando sus dudas, sus preocupaciones, sus anticipaciones, etc.

Esta vez, Lucrecia quiere borrar su pasado y eliminar su futuro mediante su suicidio. El hecho de haber sido violada hace que no quiera recordar su pasado y, además, hará que su futuro sea vivir en la deshonor y en la vergüenza, algo nada deseable.

Tras la obra de San Agustín, surgió el debate acerca de qué parámetros debían seguirse para juzgar los actos de Lucrecia: ¿los cristianos o los de la antigua Roma? (Donaldson, 1982: 44-49). No obstante, Shakespeare no deja clara su postura frente a esta pregunta. Por una parte, incluye referencias y terminología cristianas; por otra, alterna entre el punto de vista romano y el cristiano.

La propia Lucrecia de Shakespeare parece ser consciente de que este debate surgirá y se anticipa a él: «¡Que no se diga, pues, que cometo un acto impío si en esta fortaleza deshonorada abro algún agujero para ofrecer libre escape a mi alma en turbación!» (1174-1176). Ella es consciente de que su suicidio podría no verse con buenos ojos desde otras perspectivas. Sin embargo, este planteamiento no se corresponde con el pensamiento romano de la época, pues hace una clara separación entre el cuerpo y la mente.

Shakespeare, no obstante, enfoca esta separación desde varias direcciones, en ocasiones, opuestas. Por ejemplo, en el verso 1167 Lucrecia exclama: «¡Ay de mí! Arrancad la corteza al levantado pino [...]». La metáfora del pino indica que cuerpo y mente son uno solo, y que la violación afecta a los dos en igual medida (Donaldson, 1982: 44-49). Sin embargo, entre los versos 1653 y 1659, Lucrecia hace la siguiente declaración:

«¡Oh! Enseñadme cómo fabricar mi propia excusa, o, al menos, que quede a mi alma este refugio de decirse que está libre de toda mancha e impureza, aunque su sangre material haya sido envilecida por este abuso; que no ha sido violada; que nunca se inclinó a punibles condescendencias, sino que se mantiene siempre inmaculada en su infecta prisión.»

En este caso, el autor deja ver que la violación no afecta más que al cuerpo, mientras que el alma se mantiene siempre inmaculada.

A la idea agustina de que la virtud no puede ser arrebatada a una mujer se contraponen los versos 1056 y 1057 en los que leemos: «¡Triste remedio irremediable, quemar, después de robado el tesoro, la inocente alcancía que lo encerraba!». El tesoro al que se refiere sería la castidad, la virtud de Lucrecia, que le ha sido arrebatada por Tarquino al realizar tal barbarie sobre su cuerpo. De acuerdo con Donaldson (1982: 44-49), aquí es el cuerpo el que no se ve afectado y el alma la que sufre la terrible pérdida.

La introducción de la perspectiva cristiana no ayuda a Lucrecia. En Shakespeare no tiene nada claras las consecuencias que podrían resultar de su violación y de su suicidio. Es decir, el código de honor se complica con la introducción de estos matices (Donaldson, 1982: 44-49). Un pasaje nos da la clave para saber que debemos interpretar los hechos dentro de la cultura romana, una cultura de la vergüenza y de la culpa. Estos son los versos 750 a 756, que dicen así:

«Creen que los demás ojos no podrán ver sino la misma desgracia que ellos contemplan, y por eso querrían permanecer siempre en las sombras, a fin de guardar en secreto su secreta infamia. Porque con sus lloros revelarán su ultraje, y como el agua corroe el acero, grabarán sobre mis mejillas la desesperada vergüenza que siento. (Shakespeare, 750-756)»

En estos versos se hace evidente que la sociedad obliga a ocultar las malas prácticas que hayan llevado a cabo sus miembros. Un acto considerado poco honorable marcaría de por vida al individuo que lo cometiese y, por tanto, era preferible tratar de ocultarlo a cargar con la culpa durante el resto de la vida. Lucrecia reconoce lo que ha pasado, pero no es capaz de afrontar las consecuencias de ello, por lo que se suicida. Sin embargo, antes de morir, Lucrecia ya ha perdido su honor y su buen nombre, algo máspreciado que la vida (Donaldson, 1982: 49-53).

Como apunta Donaldson (1982: 49-53), uno de los temas más presentes en el poema de Shakespeare es la propiedad. Así pues, el escritor insiste mucho en que Lucrecia posee una serie de virtudes admirables y muy apreciadas. También alude al grado de posesión que tienen sobre Lucrecia los dos hombres que comparten cama con ella: Tarquino y Colatino. Uno la posee porque es su esposo, otro, porque es el príncipe. En contraposición a la propiedad, Shakespeare insiste en la pérdida de honor que supone para Lucrecia su violación, la pérdida de valores que supone también para Roma y, por último, la que supone para Tarquino, que, además de su honor, pierde también el trono.

En Shakespeare la paradoja de que Tarquino, a pesar de la tremenda pérdida que sufre, celebre con tanto ahínco su hazaña, se ve intensificada por el añadido de que pierde también su alma en última instancia. Donaldson (1982: 49-53) explica que el poeta identifica el alma de Tarquino con una princesa. La violación de una mujer es para esa princesa como si la violaran a ella misma. Es decir, al violar a Lucrecia, el alma de Tarquino sufre las mismas consecuencias que la de Lucrecia. Podríamos considerar que Tarquino, metafóricamente, se ha violado a sí mismo.

En Shakespeare encontramos algo similar a la *transferred shame* presente en las fuentes clásicas. En este caso, la concatenación gira en torno a las heridas (Donaldson, 1982: 53-56). De este modo, Tarquino amenaza a Lucrecia en el lecho con un cuchillo. Lucrecia, para acabar con su vida también hace uso de un cuchillo, sobre el cual Bruto jura expulsar a los Tarquinos de Roma y vengar así su muerte. Vemos aquí como una herida es causa de otra herida previa. La propia Lucrecia lo dice así en los versos 1721 y 1722: «Él, él es, nobles señores, el que impulsa a mi mano a causarme esta herida.». Esta cadena continúa tras la muerte de Lucrecia, pues, cuando clama venganza, ella misma dice: «aprende en mí cómo tiene que obrarse con Tarquino» (1195).

Shakespeare no se queda en la herida superficial, sino que le otorga un sentido más amplio, sin que tengan que ser necesariamente heridas físicas (Donaldson, 1982: 53-59). De hecho, Lucrecia ve en el rostro de Colatino el dolor provocado por la noticia de que su esposa ha sido violada («La vergüenza queda inscrita en la frente de Colatino»; 829). También Tarquino es alcanzado por una herida invisible y lleva «la herida que nada curará, la cicatriz que remedio alguno hará desaparecer» (731-732).

Bruto pronuncia una frase que pretende instigar a los otros hombres a vengar la muerte de Lucrecia: «¿Las heridas dan alivio a las heridas?» (1822). Para Donaldson (1982: 53-56), esto significa que, a pesar de que Bruto pretende que el resto de hombres se una a él, parece estar queriendo cuestionar la concatenación de heridas que ponen la historia en pie.

La fuente de la que bebe directamente *The rape of Lucretia* es la obra de teatro del dramaturgo francés André Obey. *Le viol de Lucrece* fue escrita para la compañía de teatro La compagnie des quinze, creada en enero de 1931, para la cual Obey escribía obras de teatro de pequeño formato. Quizá, el hecho de que la obra estuviera pensada para un número reducido de personajes sirvió como incentivo para que Britten la escogiera como fuente para su primera ópera de cámara.

Aunque la pieza esté basada en la obra de Shakespeare, la verdad es que la Lucrecia de Obey tiene más en común con las de Ovidio y Tito Livio que con la de Shakespeare (Greer 2001). Lo mismo sucede con la de Britten, aunque se base en la obra de teatro, incorpora elementos de las otras tres fuentes principales que no están presentes en la obra de Obey.

La innovación más notable de Obey es la introducción de un *récitant* y una *récitante*, un personaje masculino y otro femenino que, situados en el frente del escenario, intervienen en la obra para servir de enlace entre el público y los personajes. El narrador (podríamos llamarlo así) enuncia los pensamientos y sentimientos de los personajes masculinos y la narradora, los de los femeninos.

Estos dos personajes, sentados en sendos tronos y con sendas máscaras cubriéndoles el rostro, sirven de puente entre la actualidad y el episodio histórico que tiene lugar en escena. De este modo, el autor consigue acercar al público a sus personajes. Así pues, los narradores hacen referencia a hechos muy posteriores a los de Lucrecia, como la I Guerra Mundial o la Revolución Francesa.

En este caso, no es necesario que Lucrecia dé una larga explicación de lo sucedido. Unas pocas palabras bastan para que los demás personajes destripen lo que ha sucedido y culpen de la muerte de Lucrecia a Tarquino, sin dudarle un segundo: *Elle est morte. C'est Tarquin qui la tuée*, dice Bruto al final de la obra.

EL MITO DE LUCRECIA EN *THE RAPE OF LUCRETIA*

Aparentemente, no existe una razón que llevara a Britten a componer una ópera en torno al personaje de Lucrecia más allá de las posibilidades musicales que la historia podía ofrecer. Fue el productor de la obra y amigo cercano de Britten, Eric Crozier, quien propuso el tema a Britten para su primera ópera de cámara. Esta obra, a pesar de ser pequeña, suena mejor en teatros grandes que en teatros pequeños y ofrece una gran carga dramática: una mujer sensible, con todas las virtudes que una mujer podía tener, sufre una brutal violación que la lleva a la autodestrucción (Téllez 2007).

El Dr. Nicolas Clark, miembro de la fundación Peter Pears Foundation, en respuesta a nuestro correo preguntándole por los motivos que llevaron a Britten y Crozier a componer en torno al episodio de Lucrecia, nos explica que no hay una razón concreta, sino un compendio de circunstancias. En primer lugar, el hecho de que Britten quedó fascinado por las posibilidades dramáticas que ofrecía la historia de Lucrecia. Además, el episodio era fácilmente adaptable para un número reducido de autores, adaptándose así a los presupuestos con los que contaba la producción. Por último, al ser una mujer la protagonista, vio la oportunidad de otorgarle finalmente un papel a la popular contralto y amiga cercana de Britten, Kathleen Ferrier.

Ya dijo Cooke (1999: 95-100) que con la creación de una obra con tales características consiguieron que se adecuase a la crisis económica que trajo la posguerra, tanto por los pocos recursos económicos necesarios para su producción como por la austeridad escenográfica y musical. Este autor (1999: 95-100) añade que, además, su carácter atípico es el que dota a la obra de su fuerza y su convicción, pues cuestiona tanto la forma tradicional de componer óperas como los típicos mecanismos de relacionar los valores musicales con los dramáticos.

Como ya hemos puntualizado anteriormente, la presencia de los coros sirve para diferenciar lo épico de lo dramático. Además de distanciar estos dos puntos, los coros establecen la diferencia entre el plano de la narración y el de la acción. Con estos personajes, Britten se acerca al concepto de la tragedia griega. Y es que, además, como ocurría en ella, el público conoce con antelación el desenlace de la trama. Sin embargo, lejos de suavizar el drama, este hecho lo acentúa. La escena de la violación, por ejemplo, aunque se sustituye por un interludio y no se escenifica, es narrada por los coros, con lo cual el espectador se la tiene que imaginar, aumentando el dramatismo.

Jose Luis Téllez (2007: 69) describe la similitud con la tragedia clásica de la siguiente manera:

«La elección de un tema de la historia antigua haría pensar en una sugerencia neoclasicista, pero el compositor se mueve en una síntesis ecléctica que, si no es innovadora, sí resulta

profundamente personal: la referencia al universo antiguo es el vehículo más adecuado para desarrollar un dilema moral y una reivindicación de alcance universal, que, si bien se plantean de un modo un poco menos abstracto, al incardinarse en personajes trazados con eficacia y sutileza, son tan individuales y concretos como arquetípicos y genéricos.»

Efectivamente, Britten logra llegar a un público más amplio con el paralelismo al mundo clásico, una referencia familiar para toda Europa e incluso América. Y es que los valores que se ensalzan en esta obra son de alcance universal. Para lograr este objetivo, los personajes han de ser suficientemente prototípicos como para que el público pueda identificarlos rápidamente. Sin embargo, no deben resultar demasiado genéricos para no restar credibilidad y fuerza al conjunto de la obra. Britten encuentra el equilibrio perfecto entre sus personajes para conseguir una moraleja universal con personajes individuales.

De nuevo en Cooke (1999: 95-100) encontramos una postura interesante. Evidentemente, el argumento y el motor de la historia en *Obey* no difieren mucho de los del libreto de Ronald Duncan. Según este autor, la principal novedad que los diferencia son las alusiones al cristianismo. De acuerdo con Eric Walter White, crean un ambiente muy dogmático que se aleja del espíritu pagano de Shakespeare y *Obey*. De hecho, esa dicotomía entre las restricciones puritanas y la libertad pagana es uno de los atractivos que encuentra Britten, quien los convierte en una tensión constante entre formalidad y emoción. A esta dicotomía se suma la que explicábamos anteriormente entre los acontecimientos que tienen lugar sobre el escenario y las narraciones de los coros, que los delimitan espacial y temporalmente.

Y es que el contraste que provocan las narraciones de los coros es muy fuerte. Mientras observamos la inmediatez de la acción dramática de la obra, que transcurre en un espacio de tiempo muy corto (del atardecer al amanecer), los coros nos sitúan en un tiempo muy lejano, recordándonos en todo momento que lo que estamos contemplando ocurrió hace ya mucho tiempo y que muchas cosas han pasado mientras tanto. Las alusiones a Cristo acentúan la separación entre el presente y el pasado. Esta lejanía, en lugar de separarnos del drama nos acerca todavía más, pues nos hace conscientes de que, a pesar de los años que se interponen entre los hechos y el espectador, el mismo crimen se ha repetido en muchas ocasiones, la última vez justo antes del estreno de la obra, durante la II Guerra Mundial.

Además, la mirada de los coros es incuestionable. Son personajes de la obra. Sin embargo, no intervienen en ningún momento en el desarrollo de los acontecimientos. Solo «reaccionan, responden y analizan» (Téllez 2007), resultando en todo momento invisibles para el resto de personajes. Con sendos libros sobre el regazo, son presentados como académicos de mirada imparcial.

No podemos negar que la guerra tuvo una gran influencia en todo el proceso de creación de la obra, empezando por condicionar la producción económicamente. Britten utiliza la ópera como instrumento de condena de la violencia. Está convencido de que el arte es un medio con óptimas posibilidades para hablar de los temas realmente importantes del momento (Falcón 2007). Esta autora establece la siguiente comparación: si la mayor violación sufrida por Lucrecia (en este caso, la única) es la de Tarquino, la mayor violación metafórica que ha sufrido la humanidad ha sido la II Guerra Mundial. Britten está convencido de ello y es lo que trata de plasmar en su obra.

Britten también ataca en *The rape of Lucretia* a la hipocresía y la doble moral tan características de la raza humana, como él mismo dijo: «esa peligrosa naturaleza que permite abominables reuniones de opuestos en un mismo ser» (Falcón 2007). El mejor ejemplo de esta afirmación es el propio Tarquino. En él se juntan dos opuestos. Por un lado, el gran amor que dice sentir por Lucrecia, por ser tan virtuosa. Por otro, la capacidad de destruir la propia esencia que construye esa virtud. Falcón (2007) asegura que no es el único: también en Junio está presente la hipocresía. Él es quien pide venganza por la muerte de Lucrecia, pero a la vez fue quien envenenó a Tarquino a base de celos y odio.

Si profundizamos en los personajes de Britten, nos damos cuenta de que existen algunas fisuras en la entereza de Lucrecia. La Lucrecia de Shakespeare, como ya hemos comentado, no deja lugar a dudas de que existe cierta invitación por parte de ella hacia el agresor y no permite que se vea culpa en su incapacidad de impedir la violación (Falcón 2007). En el libreto de Duncan, no se menciona en ningún momento que Tarquino amenazaba a Lucrecia con una daga, lo cual sí aparece en las fuentes clásicas. Aquí, Tarquino no amenaza de muerte a Lucrecia para que esta ceda ante su ataque, sino que dicha amenaza es sustituida por un dulce beso (*her lips receive Tarquinius*).

Para entender la postura de Lucrecia es crucial una frase que dedica a Tarquino mientras trata de resistirse al ataque: *in the forest of my dream, you have always been the tiger* (“en la selva de mis sueños, tú siempre has sido el tigre”). Según Falcón (2007), con esta frase Duncan nos quiere transmitir el deseo que siente Lucrecia hacia el príncipe. Un deseo imposible de llevar a cabo debido a la castidad de nuestra protagonista y a la amenaza que supondría para los dos. Aun así, Lucrecia trata de combatir ese deseo y termina suicidándose como auto castigo por la culpa de no haberlo conseguido del todo.

A pesar de todo, en el texto encontramos otros detalles que dejan claro que se trata de una violación y que, a pesar de existir cierta atracción, Lucrecia no se entrega a su agresor. El coro femenino introduce, en nombre de los personajes femeninos la siguiente frase: *but etiquette compels what discretion would refuse*. Con tal afirmación, entendemos que las mujeres saben que algo esconde la petición de cobijo de Tarquino, pues su palacio está a solo unos metros y podría haberse refugiado allí, en lugar de acudir a la vivienda de Lucrecia.

No podemos culpar a Lucrecia por sentir atracción hacia Tarquino. Al fin y al cabo, hablamos de instintos humanos, sentimientos que no podemos negar, pero que sí podemos reprimir. Ahí reside la virtud de Lucrecia, en saber resistirse a su deseo y mantener su fidelidad hacia su esposo. Tarquino es conocedor del deseo que siente Lucrecia y lo utiliza como arma para justificar su agresión. De este modo, encontramos sentencias como *loveliness like this is never chaste! o can you deny your blood's dumb pleading?*. Una vez más, Tarquino intenta tramar excusas para culpar de alguna manera a Lucrecia y evidenciar que su agresión era irremediable, culpa de su víctima.

Harper-Scott (2015: 67) cierra el debate en torno al posible consentimiento de Lucrecia. Este autor sugiere que es grotesco insinuar que una mujer pueda consentir su propia violación. Lucrecia no lo hace, se niega un total de veintiséis veces. Por tanto, sería absurdo pen-

sar que fuera cómplice del crimen. Como ya hemos apuntado, es posible que en ocasiones deseara a Tarquino, pero no en ese momento.

Es también Harper-Scott (2015: 67) quien saca a relucir un detalle introducido por Duncan predestinado a ser pasado por alto por la mayoría de espectadores. Al principio del segundo acto, las criadas de Lucrecia aparecen arreglando flores para adornar las estancias de la casa en una soleada mañana. Entre los numerosos tipos de flores que les proporciona el jardinero se encuentran unas orquídeas, que deciden dejar a Lucrecia para que sea ella quien las arregle, pues son la flor favorita de su esposo, Colatino. Para su asombro, cuando Lucrecia ve las orquídeas, en un primer momento halaga su belleza, sin embargo, tras reparar un instante, monta en cólera y ordena apartar inmediatamente de su vista «flores tan monstruosas». La reacción de Lucrecia puede parecer desmesurada, y más tratándose de las flores que tanto gustan a su marido. Si vamos más allá, comprenderemos que estas flores traen a la mente de Lucrecia una visión muy desagradable: el recuerdo de lo que pasó esa misma noche. Y es que orquídea proviene del griego *Orchídion*, diminutivo de testículo. Recibía ese nombre por la semejanza de sus tubérculos con aquella parte del sexo masculino.

Al comienzo de la ópera, en la escena en la que hablan por primera vez los personajes, se crea una atmósfera de peligro, de amenaza a través de la música y del texto que pronuncian los personajes. Según avanza la acción, la debilidad de los tres personajes masculinos se hace más y más evidente. La debilidad de Tarquino reside en la lujuria, ante la cual es incapaz de resistirse; la de Junio, en su envidia; y la de Colatino, en la inocencia de confiar en la virtud de su mujer (Cooke 1999: 98-99). La segunda escena de ese mismo acto I es el contrapunto dramático y musical de la primera. Aparecen las mujeres hilando, reina la calma y la serenidad y las tres se muestran fuertes ante las idas y venidas a las que las somete el destino. Aunque Tarquino nunca llega a recuperar la dignidad, los otros dos hombres sí lo hacen en el acto II. Junio reclama la venganza de Lucrecia y la expulsión de los etruscos. Por su parte, Colatino es capaz de comprender a Lucrecia y de no hacerla responsable de los actos que han tenido lugar.

Según este mismo autor (Cooke 1999: 197), con la figura de Tarquino se introduce en la ópera la figura del perseguidor. Entre las dos escenas que mencionábamos anteriormente, el Coro Masculino narra la veloz carrera de Tarquino hacia Roma, narración acompañada de una música muy acelerada que ilustra a la perfección la atmósfera del momento. Además, en el libreto se introduce una metáfora muy interesante que asemeja a Tarquino con el caballo que monta. Harper-Scott (2015: 66) interpreta esta comparación como la muestra de la doble moral de Tarquino, que es a la vez caballeroso y violador. Sin embargo, quizá una lectura más correcta sería interpretarlo como el afloramiento de la bestia que guarda Tarquino en su interior. Como los animales, en el momento que decide ir en busca de Lucrecia, Tarquino no atiende a razones, olvida completamente la prudencia y se deja llevar por la pasión que le lleva en ese momento. De este modo se confunde a la bestia con el jinete: *now who rides? Who's ridden?*

Es muy propio de Benjamin Britten cargar sus óperas de cámara de un alto contenido moral. De hecho, en ellas ofrece distintas perspectivas de un mismo tema: la vulnerabilidad.

Cooke (1999: 112) explica que, en el caso de *The rape of Lucretia*, la vulnerabilidad de la protagonista reside en ser el recipiente que contiene la virtud de la rectitud moral y la fidelidad física dentro de una sociedad generalmente corrupta. En *Albert Herring*, en cambio, el autor afirma que la sociedad se encarga de complicar la existencia al protagonista. Este mitiga su vulnerabilidad y su inocencia tras un ritual de paso que lo convierte en una persona más segura de sí misma tras el cual ya está preparado para ocupar un lugar en aquella sociedad que lo maltrataba. Por último, pone el ejemplo de *The turn of the screw*, donde el protagonista es un chico vulnerable que vive dentro de una sociedad de adultos, también vulnerables, que no es capaz de brindarle la protección que necesita.

LOS VALORES CRISTIANOS EN *THE RAPE OF LUCRETIA*

La presencia del cristianismo en la obra de Britten es evidente. La perspectiva que ofrece el cristianismo del episodio de Lucrecia es diferente a la que puede darse en otros contextos. Y es que el cristianismo no permite el suicidio bajo ninguna circunstancia, pero sí exige la fidelidad física y moral entre cónyuges unidos en sagrado matrimonio. Ya hemos analizado a San Agustín y cómo trató de dar una respuesta a su famosa pregunta *si adulterata, cur laudata?*

Aunque los romanos vieran en Lucrecia el ideal de la virtud, el cristianismo no podía hacerlo de la misma manera. Si pensara en su dios, un cristiano no debería cometer suicidio. Así pues, Lucrecia debería haber tratado de encontrar otra manera de expiar su culpa o de demostrar que no era culpable.

En otros episodios de violaciones de la mitología, que enumera Donaldson (1982: 25-28), las víctimas sí actuaron de acuerdo con los valores cristianos en cuanto al suicidio. Es el caso, por ejemplo, de Sofronia, que se suicidó antes de cometer adulterio con el emperador Majencio. También ocurrió así con Pelagia de Antioquía. Esta santa iba a ser obligada a sacrificar a los dioses paganos, ante su negativa, fue condenada, pero la ley prohibía sacrificar vírgenes, por lo que Pelagia debía ser violada primero. Ante esta situación, Pelagia decidió huir de ella y se suicidó, evitando así su fatal destino. En este último caso, el acto de suicidio se justifica desde el cristianismo alegando que Pelagia, tanto si se suicidaba como si era sacrificada a los dioses paganos, iba a terminar deshonorando a su dios. Por tanto, decidió optar por la opción más digna y menos pecaminosa.

En el siglo XIV, Chaucer ya presenta en *The legend of good women* a Lucrecia como un personaje prácticamente cristiano (Donaldson, 1982: 25-28). También ocurrió en el Renacimiento, en pinturas que representan a Lucrecia como una típica mártir cristiana o con la postura característica de Cristo clavado en la cruz. En este tipo de representaciones, Lucrecia parece no esperar la daga, de la misma manera que Cristo no esperaba su muerte. Ambos la afrontan como una aceptación pasiva del irremediable destino, más que como un acto de violencia sobre sí mismos o como un acto de autodestrucción (Donaldson 1982: 25-28).

Como explica este autor (1982: 25-28), en realidad, tanto la muerte de Lucrecia como la de Cristo tienen al menos una cosa en común: ambas tuvieron como objetivo limpiar los errores del pasado y restaurar la imagen virtuosa que existía antes de que se cometieran.

No obstante, también existen algunos argumentos que alejan a Lucrecia del ideal cristiano de virtud. Es cierto que, mientras que los romanos consideraban más importante el honor, los cristianos ponen el acento en la conciencia. Es decir, no es tan importante lo que los demás piensen de nosotros como nuestros propios pensamientos internos.

Según Bernard Mandeville (en Donaldson 1982: 33-37), la explicación del suicidio de Lucrecia no está tanto en su amor por la virtud como en su miedo a la vergüenza. De acuerdo con esta idea, las causas de la aparente virtud de Lucrecia ya no serían nada digno de admiración. Por tanto, el suicidio de Lucrecia dejaría de ser interpretado como una prueba de su inocencia y pasaría a ser una confesión de su corrupción moral.

Aunque la Lucrecia de Britten habla en varias ocasiones de vergüenza, se refiere a la vergüenza que supone para ella estar manchada. No se trata de una vergüenza ante el qué dirán, sino ante la sola idea de no conservar la virtud, de que le hubieran arrebatado su castidad. Podríamos decir que esta Lucrecia sí es inocente y que su muerte es aceptada como la única solución posible, como la de Cristo. Además, ambos son personajes mitificados que sirven para ilustrar y condensar el sufrimiento de los indefensos (Téllez 2007).

Esta relación de semejanza entre Cristo y Lucrecia es la que se refleja en esta ópera de Britten. Ronald Duncan establece el paralelismo entre el sufrimiento de Lucrecia y el de Cristo, así como entre las heridas que sufren ambos. Sin embargo, en la obra de André Obey, la herida de Lucrecia se aborda desde el misticismo (Donaldson, 1982: 25-28).

Fue el propio Britten el que sugirió al libretista, Ronald Duncan, que introdujera el cristianismo utilizando a los dos narradores (Wright 1996: 129). Probablemente, el compositor ya tuviese en la cabeza cómo iba a llevar a cabo la obra. Así, con este encargo consiguió sobrepasar la barrera temporal entre el público y la escena, pues el hilo temporal quedaría de la siguiente manera:

escena ➡ Cristo ➡ narradores ➡ público

Pero no solo es Lucrecia la que está relacionada con Cristo en esta ópera. Según Téllez (2007), Britten también acerca a Cristo y a Tarquino a través de la música. Gracias a ciertos recursos musicales, Cristo y Tarquino aparecen como «aspectos opuestos de la misma realidad». Quizá, esta afirmación esté basada en que Cristo es recurrente en el pensamiento cristiano como ejemplo y refugio, mientras que Tarquino lo era en la mente de Lucrecia, pero como foco del que huir constantemente.

Atendiendo de nuevo a elementos estrictamente musicales, Whittall (2007) afirma que Britten hace un doble cuestionamiento de las convenciones en torno a la religión y a la música del momento. De acuerdo con este experto, a mitad del acto II, en el interludio, Britten hace uso de una serie de variaciones sobre un tema con una tesitura muy limitada. En este fragmento habla de una religión establecida en torno a una víctima y desvía la atención hacia la Virgen María, la otra gran protagonista del cristianismo. Además, Whittall sostiene que con dicho recurso consigue cuestionar también los patrones de composición tradicionales.

Esta reinterpretación cristiana del personaje de Lucrecia no tuvo una gran aceptación tras el estreno de la obra. Gracias a las cartas de Britten en torno a los años de composición y estreno de la obra hemos podido conocer las críticas de algunas de las personas más cercanas al compositor en cuanto a este aspecto.

Algunas de estas críticas argumentaban que los elementos cristianos restan credibilidad a la historia, no vienen al caso y son difíciles de entender. Otras defendían que tantas alusiones cristianas y tantas referencias históricas hacen que la trama se haga demasiado enrevesada y que el avance del drama resulte pesado, además de que las intervenciones de los coros entorpecían la fluidez del drama. Sin embargo, entre los músicos y críticos de la época también encontramos opiniones a favor del compositor. Los hay que sí captan el significado de las referencias cristianas y que aseguran que los intelectuales están equivocados y que no han sabido interpretar la ópera adecuadamente.

CONCLUSIONES

A pesar de que los valores de nuestra sociedad han cambiado considerablemente desde los años de Britten y, más aún, desde los de Lucrecia, su historia sigue presente hoy en día entre nosotros. Sin embargo, Lucrecia ya no encaja en la idea de heroína que tiene nuestra sociedad y tampoco sus virtudes serían dignas de alabanza.

La figura de Lucrecia se transformó, casi en el mismo instante de su muerte, en un ejemplo de conducta y de valores que despertó la admiración de muchos a lo largo de todos los tiempos.

Han sido muchos los autores que han decidido contar su historia. Sin embargo, aunque aquí nos centramos solo en unos pocos, cada uno de ellos ha sabido aportar su visión personal al relato. Para algunos, Lucrecia no tiene nada de admirable; para otros, es un referente.

Quizá, lo más interesante que aporta Britten a la historia es la moraleja cristiana. Aunque ya San Agustín, en su tiempo, intentaba esclarecer la relación entre Lucrecia y el cristianismo, Britten se queda con las similitudes entre ambos episodios y las enfatiza. De este modo, el mensaje llega muy claro: la misma tragedia que, innegablemente, sufrió Lucrecia es la que siglos más tarde sufriría Cristo.

Además, el uso que hace de los dos coros es la clave para que la estrategia surta efecto. Se trata de dos personajes imparciales. Ajenos a la tragedia de Lucrecia; ajenos también a la de Cristo. No pertenecen ni a un tiempo ni al otro. De este modo, consigue crear dos personajes con una gran credibilidad para el público, de manera que este no cuestione sus mensajes.

Desde nuestro punto de vista, los valores de la sociedad han cambiado mucho desde aquellos tiempos, lo que ha provocado que Lucrecia ya no sea contemplada como una heroína, sino más bien como una mujer sometida, víctima de una agresión sexual que la llevó a la muerte. Si Lucrecia hubiera sido una mujer de nuestro tiempo, su suicidio probablemente no habría despertado admiración, sino algo más cercano a la tristeza. Su caso solo serviría para sumarse al número de muertes de mujeres bajo este tipo de circunstancias respecto al cual nuestra sociedad aún tiene mucho que conseguir.

BIBLIOGRAFÍA

Amorós, C., (2000), *Feminismo y filosofía*. Madrid, Síntesis.

Beauvoir (de), S. et al., (2002). *El segundo sexo*. Vol. I, Madrid: Cátedra.

Britten, B., (1946), *The Rape of Lucretia*. Aldeburgh, English Opera Group.

Britten, B., Mitchell, D. (ed.), Reed, P. (ed.) et al., (2004). *Letters from a Life*. Vol. 3, Berkeley, University of California Press.

Chaucer, G., Stone, B., (1983), *Love visions: The book of the Duchess, The house of fame, The parliament of birds, The legend of good women*. Harmondsworth, Penguin.

Cooke, M., (1999), *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Cambridge, Cambridge University Press.

Donaldson, I., (1982), *The rapes of Lucretia: a myth and its transformations*. Oxford, Clarendon Press.

Falcón, L., (2007), «Lucretia 1946: la canción de lo irreparable» en *The rape of Lucretia = La violación de lucrecia : Ópera en dos actos / Benjamin Britten ; [libreto de Ronald Duncan, basado en una obra de André Obey, Le viol de Lucrèce]*. Madrid, Teatro Real, pp. 74-81.

Greer, G., (2001), «Let's forget the rape, shall we?» en *The Guardian*. 31 de mayo de 2001. Disponible en: <http://www.theguardian.com/books/2001/jun/01/classics.arts> [Consultado el 16 de mayo de 2016]

Harper-Scott, J.P.E., (2015), «Britten's opera about rape» en *Cambridge Opera Journal*. Vol. 21, núm. 1, pp. 65-88.

Lee, A.G., (1953), «Ovid's 'Lucretia'» en *Greece & Rome*. Vol. 22, núm. 66, pp. 107-118.

Leiris, M., (1946), *L'Age d'homme*. París, Gallimard.

Livio, T., Sierra, A., Villar Vidal, J.A., (1990), *Historia de Roma desde su fundación*. Madrid, Gredos.

Martín Puente, C., (2010), «La historia de Lucrecia en prosa y en verso» en Luque Moreno, J., Rincón González, M.D., Velázquez, I. (eds.), *DVLCES CAMENAE. Poética y Poesía Latinas*. Granada, EUG, pp. 1359-1370.

Obey, A., (1990), *Le Viol de Lucrèce*. Troyes, A la recherche du théâtre perdu.

Ordóñez, M., (2010), «Nuria Espert hace historia» en *El País*. 20 de noviembre de 2010. Disponible en: http://elpais.com/diario/2010/11/20/babelia/1290215578_850215.html [Consultado el 16 de mayo de 2016]

Otero Vidal, M., (1996), «Si adulterata, cur laudata?» en *Scriptura*. Vol. 12, pp. 33-49.

Ovidio Nasón, P., Segura Ramos, B., (1988), *Fastos*. Madrid, Gredos.

Plutarco, Pérez Jiménez, A., (1985), *Vidas paralelas*. Madrid, Gredos.

Shakespeare, W., (2001), *The rape of Lucrece*. South Bend, The Infomotions. Inc. Disponible en: ProQuest Ebrary.

Téllez, J.L., (2007), «La crucifixión de Lucrecia» en *The rape of Lucretia = La violación de lucrecia : Ópera en dos actos* / Benjamin Britten ; [libreto de Ronald Duncan, basado en una obra de André Obey, *Le viol de Lucrèce*]. Madrid, Teatro Real, pp. 64-73.

Valtierra, A., (2014), «Lucrecia. De la virtud más pura a la exhibición erótica de su muerte» en *Adiós*. Vol. 104, pp. 21-23.

Whittall, A., (2007), «Algo más que una ópera de bolsillo» en *The rape of Lucretia = La violación de lucrecia : Ópera en dos actos* / Benjamin Britten ; [libreto de Ronald Duncan, basado en una obra de André Obey, *Le viol de Lucrèce*]. Madrid, Teatro Real, pp. 84-87.

Wright, D., (1996), «Benjamin Britten». Disponible en: <http://www.wrightmusic.net/pdfs/benjamin-britten.pdf>